

Ingrid Schwamborn

FRAUENLITERATUR IN BRASILIEN

Vor etwa zwanzig Jahren waren - außer der Lyrikerin Cecília Meireles und der Literaturwissenschaftlerin Lúcia Miguel Pereira - nur drei Schriftstellerinnen in Brasilien bekannt: Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz und Clarice Lispector. Rachel de Queiroz (geb. 1910) lebt und schreibt auch heute noch, von allen verehrt und hoch angesehen. Dinah Silveira de Queiroz (gest. 1982) wurde nach Rachel de Queiroz als zweite Frau in die Academia Brasileira de Letras gewählt (1980), doch ist sie als Schriftstellerin fast in Vergessenheit geraten, während Clarice Lispector (1926 - 1977) in meiner Umfrage bei den u. e. jüngeren Schriftstellerinnen stets als bedeutendste Autorin Brasiliens aufgeführt wurde. In Europa hat Clarice Lispector Aufnahme in die Editions des Femmes (Paris, seit 1978), in den Frauenbuchverlag (Berlin) und in den als frauenfreundlich bekannten Suhrkamp Verlag (Frankfurt) gefunden. Die französische Hochschullehrerin, Schriftstellerin und Feministin Hélène Cixous (geb. 1938 in Algerien) hat sie 1978 für sich entdeckt und sie ausdrücklich zur Leitfigur ihres dichterisch-philosophischen Schreibens erkoren. Was für Clarice Lispector *A macã no escuro* (1961; dt. *Der Apfel im Dunkeln*, 1964) war, ist für Hélène Cixous zu *Vivre l'orange* (dt. *Die Orange leben*)¹ geworden. Hélène Cixous u. a. treten vehement für eine *écriture féminine* ein, die sich gegen eine vom männlichen Prinzip beherrschte Sprache und Grammatik auflehnt.²

Neu an den verschiedenen Aktionen der Feministinnen ist, daß sie überhaupt an die Öffentlichkeit treten und somit gegen ein jahrhundertelang still-

1 Hélène Cixous: "Die Orange leben", in: *Weiblichkeit in der Schrift*. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Duffner, Berlin 1980, S. 108 - 128.

2 Cf. Margret Brüggemann: "Weiblichkeit im Spiel der Sprache. Über das Verhältnis von Psychoanalyse und 'écriture féminine'", in: Hiltrud Gnüg/Renate Mörmann (Hg.), *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen von Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1985, S. 395 - 415.

schweigend akzeptiertes Gesetz verstoßen: *mulier taceat in ecclesia*. "Lugar de mulher é em casa", sagt auch eine männliche Romanfigur Edla van Steens (*Até sempre*, S. 140) stellvertretend für die männliche Sicht einer weltweiten Ordnung. Doch diese Ordnung gerät zunehmend in Unordnung, denn die feminine Revolution ist dabei, die gesellschaftlichen Traditionen (nicht Systeme) allmählich und von "unten" her zu verändern. Was die Französische Revolution nicht schaffte - die Menschen- und Bürgerrechte sollten "nur auf eine kleine männliche Minderheit angewendet werden", man sprach auch nur von "Brüderlichkeit"³ -, dies haben zunehmende Berufstätigkeit und die Pille erreicht: die Unabhängigkeit der Frauen von Heim und Herd, d. h. von den "naturgewollten" Rollen als "Mütter, Musen und Mätressen".⁴ Nach der juristischen Gleichstellung von Mann und Frau in den meisten europäischen und amerikanischen Ländern, die im Laufe der letzten Jahrzehnte erreicht wurde, kämpfen nun Feministinnen und Politikerinnen für die effektive Gleichstellung auch in der Arbeitswelt. "Trabalhar fora" ist auch das neue Motto der brasilianischen Frauen. Seit 1970 hat sich die Zahl der berufstätigen Brasilianerinnen verdreifacht: 1970, 6,1 Mio.; 1980, 11,8 Mio.; 1984, 17,3 Mio. Inwieweit die Hausangestellten, die die Berufstätigkeit vieler Mütter in Brasilien erst möglich machen, in diesen Zahlen berücksichtigt wurden, geht aus dem *Anuário estatístico do Brasil* (1985)⁵ nicht hervor.

Mit dem Willen zur ökonomischen Unabhängigkeit vom Mann (Vater oder Ehemann) geht auch der Wunsch nach eigenen Lebens- und Ausdrucksformen einher: immer mehr Frauen leben allein - und immer mehr Frauen schreiben. Dies gilt allerdings vorwiegend für die hochindustrialisierten Zentren Rio de Janeiro und São Paulo (zusammen ca. 20 Mio. Einwohner), wo zur gleichen Zeit wie in Europa und in den USA mit dem neuen Bewußtsein eine neue Frauenliteratur entstand. "Shakespeares Schwestern" (Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, S. 46 ff.) räckelten sich aus dem jahrhundertlangen Dornröschenschlaf und lehnten sich gegen die alten "phallokratischen" Ordnungen auf:

Doris Lessing (England):

The Golden Notebook (1962/1972) (Dt. *Das goldene Notizbuch*, 1978/1982)

-
- 3 Bettina Gräfin von Galen: "Protest aus Frankreich", in: *Frauen Literatur Geschichte*, op. cit., S. 212.
 - 4 Cf. Eva Hesse: "Das Männersystem: Mütter, Musen und Mätressen", in: Manfred Pfister, *Michael Knight, Der Aufstand der Musen*, Passau 1984, S. 9 - 51.
 - 5 Cf. *Veja*, 16. Juli 1986, "O retrato da mudança": "O anuário do IBGE mostra que o país envelhece, o consumo aumenta e mais mulheres trabalham", S. 44 - 45.

Monique Wittig (Frankreich):

Les guérillères (1969; dt. 1980)

Sônia Coutinho (Brasilien):

Nascimento de uma mulher (1971)

Sibilla Aleramo (Italien):

Una donna (1906, 1973 in Italien wiederentdeckt, dt. *Una donna*, 1977)

Maria Isabel Barreno/Maria Teresa Horta/Maria Velho da Costa

("As 3 Marias", Portugal):

Novas cartas portuguesas (1972) (dt. *Neue portugiesische Briefe*, 1976)

Verena Stefan (BRD):

Häutungen (1975)

Marilyn French (USA):

Women's Room (1977; dt. *Frauen*, 1978)

Marie Cardinal (Frankreich):

Une vie pour deux (1978, dt. *Die Irlandreise. Roman einer Ehe*, 1981)

Miriama Bâ (Senegal):

Une si longue lettre (1979, dt. *Ein so langer Brief*, 1983)

Joyce Cavalcanti (Brasilien):

A costela de Eva (1980)

Judith Jannberg (Pseud.)/Elisabeth Dessai (BRD):

Ich bin froh (1980)

Svende Merian (1980):

Der Tod des Märchenprinzen (1980)

Alice Walker (USA):

The Color Purple (1983, dt. *Die Farbe lila*, 1984)

Erzählungen aus der Sowjetunion:

Die süße Frau (1973 - 1979, dt. 1982)

Montserrat Ruig (Spanien):

La hora violeta (1981/1986)

Diese Liste ließe sich durch die neuesten Erfolge der Frauenbuchreihe einiger großer Verlage mit zahlreichen Beispielen ergänzen (z. B. Eva Heller: *Beim nächsten Mann wird alles anders*, 1987).

Wie in den übrigen Ländern, so gehören auch in Brasilien die schreibenden Frauen dem "Bildungsbürgertum an (Ausnahme: die Favela-Bewohnerin Francisca Souza da Silva). Ihre Schriften sind zum größten Teil in der Grundtendenz unpolitisch; sie klagen kein politisches System an und wollen auch keines verändern, im Gegensatz zu einigen spanischsprachigen Auto-

rinnen wie Mercedes Cabello de Carbonera (Peru), Rosaria Castellanos (Mexiko) und Elena Garro (Mexiko), die sich dem Genre des sogenannten "Diktatorenromans" angeschlossen haben. Auch Isabel Allendes Familienchronik *La casa de los espíritus* (1982, dt. *Das Geisterhaus*, 1984), mehrere Jahre auf der *Spiegel*-Bestsellerliste, ist ein Ausdruck des "Schreibens als Lebensversuch lateinamerikanischer Autorinnen angesichts von Gewalt und Diktatur"⁶ und hat in Brasilien kein Pendant; ebenso ist die in anderen lateinamerikanischen Ländern anscheinend immer wichtiger werdende "Testimonialliteratur" von "Frauen aus der Unterschicht und aus dem politischen Untergrund",⁷ zum Beispiel Augenzeugenberichte von Guerillakämpferinnen, in Brasilien unbekannt. Das Hauptthema der brasilianischen Schriftstellerinnen ist die Suche nach einer eigenen Identität in einer eigenen Sprache und in eigenen Ausdrucksformen. Clarice Lispector hat dies in der Zeit der härtesten Militärdiktatur vorgelebt und vorgeschrieben. Sie legte ihre ganze zerrissene Persönlichkeit in ihr Schreiben und brach damit zugleich die Form der portugiesisch-brasilianischen Sprache auf.

Einige der Frauen hielten sich an die Erzählform der Autobiographie (Sônia Coutinho, *O jogo de Ifá*, 1980, Rachel Jardim, *Inventário das cinzas*, 1980), oder der Familienchronik (Lya Luft, *As parceiras*, 1980; Nélida Piñon, *A república dos sonhos*, 1984; Rachel Jardim, *Openhoar chinês*, 1985) und des Mädchenromans (Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, 1973; dt. *Mädchen am blauen Fenster*, 1984), hinzu kommt eine Art neuer Bildungsromans mit stark autobiographischer Tendenz (Sônia Coutinho, *Nascimento de uma mulher*, 1971; Joyce Cavalcanti, *A costela de Eva*, 1980; Lya Luft, *A asa esquerda do anjo*, 1981).

Die Liebe ist nach wie vor das wichtigste Thema (Marina Colasanti, *E por falar em amor*, 1984), doch nicht mehr etwa unter dem Motto "Wie angle ich einen Millionär", sondern eher - so traurig dies erscheinen mag - mit der ehefeindlichen Einstellung der "Happy End: Scheidung" (Sônia Coutinho, *Cordélia, a caçadora*, 1978; Rachel Jardim, *Inventário das cinzas*,

6 Gabriele Küppers: "Wir sammeln die stummen Worte und die zornigen Stimmen. Schreiben als Lebensversuch lateinamerikanischer Autorinnen angesichts von Gewalt und Diktatur", in: *Frauen Literatur Geschichte*, op. cit., S. 455.

7 Gabriele Küppers, a.a.O., S. 453.
Isabel Allende betonte in einem Vortrag in München 1984 weniger den politischen Aspekt ihres Schreibens, sondern den schöpferisch-individuellen: "Ich schreibe aus einem Impuls heraus, weil es mir Vergnügen bereitet, und es ist das einzige, was ich tun kann. Ich empfinde es nicht als Arbeit, sondern wie ein unendliches Spiel." ("Die Frau und die Kreativität in Lateinamerika", in: Marco Alcântara (Hg.) *Frauen in Lateinamerika 2, Erzählungen und Berichte*, München 1986, S. 220).

O penhoar chinês; Helena Parente Cunha, *A mulher no espelho*, 1983; dt. *Ich und die Frau, die mich schreibt*, 1986), verbunden mit dem Wunsch, frei zu sein, nicht unbedingt für einen neuen Mann, sondern vor allem für sich selbst. Die alleinstehende Frau ist auch in Brasilien (in den Industriezentren) kein tragischer Fall mehr, sondern oft Ergebnis bewußter Entscheidungen von Seiten der Frauen. Die Zeitschrift *Nova* (Abkürzung von "a nova mulher"), die brasilianische Variante von *Cosmopolitan*, hat unter der Mitarbeit von Marina Colasanti und zeitweise auch von Márcia Denser viel dazu beigetragen, das Selbstbewußtsein der Brasilianerinnen als Partnerinnen des Mannes zu stärken, indem sie sich ihrer einstigen Rolle als Objekt wenigstens bewußt werden und sogar versuchen (wollen), die traditionellen Rollen umzukehren. Zielgruppe der Zeitschrift *Nova* ist die berufstätige, selbstbewußte Frau jeglichen Alters. "Eu tenho absoluta certeza que não saí da costela de Adão", sagt eine Figur Rachel Jardins (*Inventário das cinzas*, S. 66), und *A costela de Eva* lautet der aufmüpfige Titel des Romans, mit dem die junge, geschiedene Joyce Cavalcanti aus Fortaleza in São Paulo debütierte.

Selbstbewußt und ökonomisch unabhängig durch eigene Arbeit sind fast alle brasilianischen Schriftstellerinnen von heute: eine große Anzahl verdient ihren Lebensunterhalt als Journalistin (Sônia Coutinho, Márcia Denser, Marina Colasanti, Joyce Cavalcanti, Nélida Pnñon) oder als *free-lance* (Lya Luft, Lygia Fagundes Telles, Anna Maria Martins); Helena Parente Cunha ist Hochschullehrerin und Rachel Jardim war Leiterin des Amtes für Denkmalschutz in Rio de Janeiro. Von ihrem literarischen Schreiben leben können allerdings m. W. nur Lygia Fagundes Telles und Marina Colasanti. Alle haben eine Universität - mit oder ohne Abschluß - besucht.

Keine von ihnen hatte mit einem Erstlingswerk durchschlagenden Erfolg, meist schrieben sie sich erst mit Erzählungen Mut zu, bevor sie sich an einen größeren Themenbereich heranwagten. Helena Parente Cunha und Lya Luft kamen von der Lyrik zur Prosa. Den Schritt an die Öffentlichkeit über das Theater hat bisher Edla van Steen gewagt, die Aufführung ihres Stückes *Acerto de contas* steht allerdings noch aus.

Im folgenden sollen einige charakteristische Formen und Themen herausgegriffen werden, mit denen sich die brasilianischen Autorinnen auseinandersetzten.

Gruppenroman

In Edla van Steens *Corações mordidos* (1983) wird das Leben einer größeren Gruppe von Menschen synchron und in Nélida Piñons *A república dos sonhos* (1984) diachron beschrieben. Charakteristisch für die *group novel* (cf. *Menschen im Hotel* von Vicky Baum, 1929, Neuauflage 1988) ist der wechselnde Erzählerstandpunkt. Wenn man drei bereits als eine Gruppe bezeichnen will, dann zählt auch Lygia Fagundes Telles' meistgelesener Roman, *As meninas* (1973), dazu, in dem aus wechselnder Perspektive drei Jungmädchenschicksale in einem katholischen Pensionat in São Paulo dramatisch miteinander verknüpft werden (Guerilla, Sehnsucht nach dem Macho, Drogentod). Auch Lya Luft kommt dieser Form in ihrem Roman *O quarto fechado* (1984) nahe.

In *Corações mordidos* wird der Verfall einer Siedlung geschildert, die mit dem romantischen Anspruch eines "Dorfes im Grünen" außerhalb von São Paulo von einer profitgierigen Baugesellschaft mit dem Namen "Fortuna" errichtet und dann sich selbst überlassen worden war. Die Bewohner sind trotz aller Solidarität und Freundschaft damit überfordert, selbst für den Unterhalt der Straße, für die Kanalisation, die Wasser- und Stromversorgung aufzukommen und fliehen schließlich "zerrissenen Herzens" vor dem Chaos. Bitteres Fazit einer der Romanfiguren: "imagine se a Aldeia se desenvolvesse e fosse realmente um modelo. No Brasil? Hahahaha. Não permitem." (S. 254)

Brasilien war für den Galizier Madrugado *A república dos sonhos*, in die er 1913 kam, wo er sein Glück als Unternehmer suchte und fand, eine Familie gründete und mehr als ein halbes Jahrhundert brasilianischer Geschichte miterlebte. Beachtlich ist, daß in diesem Roman nach langen Jahren der Zensur brasilianische Geschichte und unmittelbare Vergangenheit (Militärdiktatur) in ihrer Wirkung auf die Generationen einer Familie dargestellt werden.

Lygia Fagundes Telles hatte schon 1973 die aktuelle Terrorszene in das Mädchenpensionat miteinbezogen; wie Antônio Callado mit *Bar Don Juan* (1972) erhielt sie für *As meninas* "Narrenfreiheit", während andere Bücher mit ähnlich zeitgeschichtlicher Thematik, wie zum Beispiel Ignácio de Loyola Brandão's *Zero* und Ivan Angelos *A festa* zunächst verboten wurden und erst 1975 bzw. 1978 in Brasilien erscheinen konnten.

Vor allem den beiden Romanen *Corações mordidos* und *A república dos sonhos*, aber auch *As meninas*, kann man den Einwand der zeitweiligen Langatmigkeit nicht ersparen; bis dahin bevorzugten diese Autorinnen die Form der Kurzgeschichte oder Novelle. Besonders Lygia Fagundes Telles ist eine Meisterin der Form der kurzen Erzählung; sie hat mehr als fünfzig "contos" veröffentlicht und wahrscheinlich als Vorbild für manch andere Schrift-

stellerin gewirkt. Den größten Anklang finden, wenn man die Neuauflagen als Indiz hierfür nimmt, ihre "contos fantásticos", von denen die beeindruckendsten, wie "A caçada", "Seminário dos ratos", "Tigrela", u. a. in dem Band *Mistérios* (1981, dt. *Die Struktur der Seifenblase*, 1983) zusammengefaßt sind.

Erotische Erzählungen

Fausto Cunha bemerkte zu Maria Amélia Mello's kurzen Texten *Às oito em ponto* (1984), ihrem Erstlingswerk auf diesem Gebiet, daß heute der "conto" die frühere Rolle des Sonetts als modische Kurzform übernommen habe. Den früheren Sonettssammlungen entsprächen demnach die Sammlungen von Erzählungen, mit denen die brasilianischen Frauen als schreibende Gruppe an die Öffentlichkeit traten.

Edla van Steen machte den Anfang mit *O conto da mulher brasileira* (1978), doch zur Sensation wurde erst die von Márcia Denser herausgegebene Sammlung *Muito prazer* (1980), der 1984 der Band *O prazer é todo meu* folgte. Es handelt sich hierbei um die bewußt provokative Aneignung des seit Boccaccio als besonders männlich geltenden Genres der erotischen Erzählung. (Eine Auswahl aus diesen beiden Bänden wurde von Ray-Güde Mertin herausgegeben: *Tigerin und Leopard. Erotische Erzählungen brasilianischer Autorinnen*, 1988) Auf diesem Gebiet scheint ein Nachholbedarf der schreibenden Frauen zu liegen, wie der etwa zur selben Zeit erschiene Erzählband *Mein erotisches Lesebuch*, herausgegeben von Barbara Bronnen (1983) zeigt, in dem eine internationale Gruppe von Schriftstellerinnen mit ihren bisher wenig beachteten erotischen Erzählungen in ein neues Licht gerückt wird, zum Beispiel Nadine Gordimer, Ilse Aichinger, Colette, Virginia Woolf, die drei Marias aus Portugal und als einzige Lateinamerikanerin Clarice Lispector mit "Träumerei und Trunkenheit einer jungen Frau."⁸

In *O conto da mulher brasileira* war Márcia Densers "Relatório final" aufgefallen: in ungewöhnlich aggressiver, fast atemberaubender, trunkener Sprache wird von der Begegnung einer Journalistin aus São Paulo mit einem gesichtslosen, anonymen Geschäftsmann aus der Provinz berichtet, den sie, nachdem er ihr nicht "genüge" tun konnte, am selben Tag "sitzen" ließ, an

8 Clarice Lispector: "Träumerei und Trunkenheit einer jungen Frau", in: Barbara Bronnen (Hg.), *Mein erotisches Lesebuch*, München 1983 (³1986), S. 13 - 20.

dem sie ihn kennengelernt hatte (S. 139 - 148). Aufsehen hatte ebenfalls Sônia Coutinho mit *Cordélia, a caçadora* wegen ihrer harten, provokativen Sprache erregt; auch hier werden die üblichen Rollen vertauscht: Cordélia, die Dulderin und Gejagte, wird zur Jägerin in der Wildnis von Copacabana (S. 201 - 211).

Diese zunächst noch vereinzelt auftretende Tendenz zur "subversiven" Erotik wurde in den Sammelbänden *Muito prazer* und *O prazer é todo meu* kollektiv weitergeführt. Im ersten Band fehlten noch die bekannten Namen, doch im zweiten folgten auch die "reiferen", bereits etablierten Autorinnen Edla van Steen, Rachel Jardim, Lygia Fagundes Telles und Nélida Piñon der jüngsten brasilianischen Schriftstellerin dieser Gruppe, Márcia Denser. Gemeinsam ist diesen Erzählungen die "ótica feminina", auch wenn in einem Fall der Erzähler ein (kindisch werdender) Mann sein soll (Cecília Prado, *Sílvia*) oder der liebende Blick von einem Ziegenbock herrührt (Olga Savary, *O olhar dourado do abismo*). Gemeinsam ist den meisten Texten auch die Blickrichtung, die nicht mehr aufschauend zum höhergestellten Mann geht, vielmehr wird eher ironisch auf den Partner herabgeblickt (Márcia Denser, Sônia Coutinho, Renata Pallotini). Auf gleicher Höhe finden sich nur die Blicke von Frau zu Frau (Márcia Denser, Edla van Steen, Myriam Campello). Das Ergebnis der Begegnungen oder Beziehungen ist in den meisten Fällen nicht Erfüllung, sondern Einsamkeit (Cecília Prado, Cristina de Queiroz, Renata Pallotini, Sônia Nolasco Ferreira, Sônia Coutinho). Die Arbeitswelt und das Geld spielen so gut wie keine Rolle, was wohl an der privaten Sphäre des Themas "Liebe" liegt.

In der Flüchtigkeit der erotischen Begegnungen (oder der Erinnerung daran) kann man einen Grund für die Form der kurzen, intensiven Erzählung sehen. Länger anhaltende Beziehungen verlangen einen größer gespannten Bogen, was nur der Roman leisten kann, der zur beliebtesten Ausdrucksform der schreibenden Brasilianerinnen gehört. Bisher überwiegen auch hier die privaten, familiären Themen.

Tochter-Mutter- und Tochter-Vater-Verhältnis

Um die Befreiung der Tochter vom Druck der Mutter geht es in der Romanen *Dôra, Doralina* (1975) von Rachel de Queiroz und *O penhoar chinês* (1985) von Rachel Jardim. Erstere war 65, letztere ca. 55 Jahre alt, als sie zu diesem Thema fanden. In einem Land, in dem die Mutter immer noch hochverehrt und als Inbegriff alles Guten angesehen wird, wagten die beiden

Frauen erst im Großmutteralter, an dieser Institution zu rühren. Auch wenn *Dôra*, *Doralina* schon allein vom Szenario her (Ceará - Rio de Janeiro) autobiographische Züge hat, so ist dies doch ein vorwiegend fiktionaler Roman,⁹ während in *O penhoar chinês* zweifellos die Erinnerung der Autorin an ihre wohl situierten Eltern und ihr eigener Werdegang (Heirat, Scheidung, Berufstätigkeit, Erfolg als Schriftstellerin) verarbeitet und nur leicht (z. B. durch Namenänderung: Palma, d. h. Juiz de Fora) verfremdet werden. In Rachel de Queiroz' Roman wird das Bild von der Mutter, die nur das Beste für ihre Kinder will, zerstört. Der erste der drei Teile trägt den Titel "O livro de Senhora". Mit "Senhora" redet die aufsässige Tochter *Dôra* traditionsgemäß ihre Mutter an; diese Höflichkeitsform entspricht dem heutigen "Sie", bedeutet aber auch "Herrin". Die Senhora, eine Witwe, unterdrückt ihre Tochter, wo immer sie kann, besonders im Hinblick auf das ihr zustehende Erbe, vermittelt ihr sogar den Ehemann, der als Landvermesser auf die Fazenda im Inneren von Ceará gekommen war. Nach der Heirat kommt der Schock: *Dôra* entdeckt, daß ihr Mann der Geliebte ihrer Mutter ist und von ihr ausgehalten wird. Sie läßt ihn durch einen Getreuen töten, schließt sich einer Wanderbühne an und kehrt erst nach dem Tod ihrer Mutter auf die Fazenda zurück, deren Herrin, "Senhora", sie nun selbst ist.

Dôra geht es um die Befreiung von der Bevormundung durch die allmächtige Mutter und um ihre Stellung in der "Gesellschaft"; die Rolle der Ehefrau an sich wird nicht in Frage gestellt. *Dôra*, *Doralina* ist daher eher ein "Künstlerroman", während *O penhoar chinês* im neuen Sinne ein echter "Frauenroman" ist. Im Bilde ihrer Mutter spiegelt sich die Erzählerin und erkennt, wie weit sie sich von diesem "Vorbild" bereits entfernt hat. Auch sie ist zu Beginn der Erzählung allein und zeichnet die Zeit ihrer Kindheit und Reifung zur selbständigen Frau nach. Leben und Eheleben ihrer Eltern werden dabei zum Paradigma der verlorenen Zeit des brasilianischen "Frühkapitalismus" in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts und der damals noch klar definierten Rollen von Mann und Frau: der Vater als Symbol der "virilidade", aktiv, finanziell erfolgreich, im öffentlichen Leben stehend und nach den ersten Ehejahren eine zweite Frau mit Kindern unterhaltend; die Mutter als Symbol der "feminidade", schön, sanft, stets weiß gekleidet, wohlhabend, zieht sich schweigend in einen eigenen Flügel des für sie gebauten Hauses zurück und befolgt den weisen Spruch des alten Dienstmädchens: "A mulher deve fingir que não sabe" (S. 27). Die Erzählerin, die, wie schon ihre Mutter, Elise heißt, wundert sich, daß beide Frauen diese Rollen akzeptieren, die Rol-

9 Cf. Ingrid Schwamborn: "Anotações a *Dôra*, *Doralina* de Rachel de Queiroz", in: Helmut Feldmann/Teoberto Landim (Hg.), *Literatura sem fronteiras*, Fortaleza 1990, S. 91 - 114.

le der legitimen und die der illegitimen Frau. Heute wäre die eine, so vermutet sie, gemäß ihrem schlummernden Talent vielleicht Schriftstellerin (wie sie selbst) geworden, statt nur zu lesen, Süßigkeiten für Familienfeste zuzubereiten und den Haushalt zu überwachen; die andere wäre wahrscheinlich selbstständige Unternehmerin oder Abteilungsleiterin und nicht die "ausgehaltene" Geliebte eines reichen Unternehmers (S. 195 ff.). Die Zeiten, in denen sich Frauen mit der Rolle, die "andere" zu sein, abgefunden hätten, seien endgültig vorbei, allerdings auch die Zeiten der beschaulichen Handarbeiten - "tarefas femininas não existem mais" -, Tiefkühlkost und Textilindustrie hätten die Frauen freigemacht für andere Arbeiten. Doch die Erzählerin, die zu Beginn des Romans in die Villa ihrer verstorbenen Mutter nach Minas Gerais zurückkehrt, beendet schließlich die Stickerei an einem chinesischen Morgenmantel, die sie zusammen mit ihrer Mutter vor längerer Zeit begonnen hatte. Indem sie die Fäden der vergangenen Zeit filigranartig zusammenfügt, erkennt sie, daß sie, die alternde Schriftstellerin, das Schicksal der verlassenen Frauen der Generation ihrer Mutter teilt: Einsamkeit.

Rachel Jardim schildert in diesem Roman, wie sie die politisch, künstlerische und sexuelle Freiheit der frühen 60er Jahre erlebt hat, in denen die Südstadt Rio de Janeiro, v.a. Copacabana, zum Zentrum der brasilianischen Künstlerbohème geworden war. Diese Verhältnisse änderten sich mit der Repression im Zuge des Militärputsches (1964), die die jungen Leute zu Widerstandskämpfern machte. Doch die Erzählerin, die bereits älter war, kämpfte einen anderen Kampf: auf ihren besonderen Wunsch hin mußte ihr Mann das Haus verlassen (S. 57); danach sorgte sie selbst für ihren Unterhalt und den ihrer beiden Kinder und übernahm damit Vater- und Mutterrolle zugleich - der Preis für die Unabhängigkeit. Für die stark autobiographische Seite ihres Werkes gab Rachel Jardim der Interviewerin Sônia Coutinho die Erklärung, daß sich Frauen im allgemeinen stärker verausgaben würden, wenn sie schrieben: "Clarice Lispector, por exemplo, joga-se inteira em sua obra" (*O Globo*, 29.6.1985). Was Rachel Jardim's Romane von der reinen Memoiren- und Bekenntnisliteratur unterscheidet, ist der zum Poetischen und Imaginären tendierende Stil:

São nove horas e termino o jantar. A casa se expande, fazendo-me sinais, emitindo os ruídos que eu, em criança, apreendia. Dentro da caixa de relógio de Herr Rommel, o tempo aprisionado movimentava-se. Como numa fração de segundos, eu passara a ser a dona, a herdeira dos mortos. Não sei mais neste momento o que está visível ou invisível (S. 200).

Auch Sônia Coutinho (geb. 1940) hat nicht nur wegen der Thematik ihres Schreibens, sondern vor allem aufgrund ihrer ungewöhnlichen Sprache Aufsehen erregt und sich als eine der kreativsten und aggressivsten brasilianischen

Schriftstellerinnen durchgesetzt. Wie Rachel Jardim und Rachel de Queiroz kam sie aus der "Provinz" (Bahia) und ging wie diese in den "Süden" (Rio de Janeiro), um sich vom Druck der Familie und den provinziellen Konventionen zu befreien.

In ihrer längeren Erzählung, *O jogo de Ifá* (1980) - Ifá ist eine afrikanische Gottheit, die aus großen Muscheln die Zukunft vorhersagen kann -, kehrt die androgyne Gestalt Renato/Renata (in ausdrücklicher Anspielung auf Virginia Woolfs *Orlando*, S. 24) in die "Stadt" (Salvador) zurück, um Eltern und Freunde zu besuchen, d. h. Vergangenes präsent zu machen und über sich selbst Klarheit zu gewinnen, wobei ein Blick in die Zukunft hilfreich sein soll. Trotz aller literarischer Verfremdungstechniken und der Ausfächerung des Themas der Selbstfindung in beide Geschlechter und trotz des Lokalkolorits von Bahia sticht als Hauptmotiv dieser Erzählung die Rebellion der erwachsenen Tochter gegen die Mutter und ihre "insinuações matrimoniais" (S. 36) hervor. Sie verläßt das elterliche Haus ("saiu batendo a porta"), denn sie wollte verhindern, genau so zu werden wie ihre Mutter:

Pois sua mãe nem imaginaria como se sustentar sozinha, não tinha terminado sequer o curso primário. Tampouco conseguiria viver fora dos códigos vigentes, segundo os quais uma desquitada era uma 'marginal'. - Tornar-se uma mulher desquitada seria a ruína para sua mãe, ela poderia muito bem, ahn, cair nas mãos de 'pessoas inescrupulosas'. E, certamente, a maioria de suas antigas amigas não se lembraria mais dela para nada, deixaria de receber quaisquer convites. Então, sua mãe não largou o seu pai e viveram os dois juntos e se odiando para sempre (S.54).

Durch die sarkastische Ablehnung dieser Ehefrauen- und Mutterrolle wird gleichzeitig auch der Vater oder mögliche Ehemann in seiner Rolle als "Haupt der Familie", als Herr und Gebieter über Frau und Kinder, angezweifelt. Für ihre Geschwister in der Provinz läßt die Erzählerin das alte Modell, "os códigos sociais", noch gelten, für sich selbst hat sie - wie die Autorin - die Konsequenz gezogen: sie lebt allein in einem kleinen Apartment in Rio de Janeiro, verdient selbst ihren Lebensunterhalt und ist "dona do seu nariz" (ihr eigener Herr!) (*Os venenos de Lucrecia*, S. 48).

In Helena Parente Cunhas Erzählung *O pai* (dt. *Der Vater*)¹⁰ übt der Vater ständigen Druck auf seine erst kleine, dann halbwüchsige Tochter aus, um sie zu einem "richtigen" Mädchen zu formen und - wie die Erzählerin insi-

10 Helena Parente Cunha: "Der Vater", in: Kay-Michael Schreiner (Hg.), *Zitronengras. Neue brasilianische Erzähler*, Köln 1982, S. 210 - 213. Bras.: "O pai", in: *Os provisórios*, Rio de Janeiro 1980, S. 1 - 4.

nuiert - um sie daran zu hindern, die "Mauer" (zu den Jungen und zum Wissen) zu überspringen.

Loslösung aus der Ehe

Um dieses Problem oder gesellschaftliche Phänomen geht es in Helena Parente Cunhas erstem Roman, *A mulher no espelho* (1983). Es handelt sich hierbei nicht um eine Autobiographie, denn Helena Parente Cunha (geb. 1929) ist als einzige der hier vorgestellten Autorinnen seit dreißig Jahren mit demselben Mann verheiratet.

Eine Frau, die lebt, und eine, die dieses Leben "schreibt", werden sich im Verlauf der Erzählung im Präsens (mit einigen Rückblenden) klar, daß ihr Familienleben praktisch zu Ende ist: ihr Mann ging immer häufiger mit billigen Eroberungen aus (S. 65), bis er nach einem Karnevalsdienstag nicht mehr zurückkam. Der älteste der drei erwachsenen Söhne ist drogenabhängig, der mittlere homosexuell, der jüngste ständig betrunken - sie selbst immer häufiger allein zu Hause. Vor dem Spiegel macht sie sich selbst Mut (S. 82) und faßt einen Entschluß:

Eu vou virar a mesa. De agora por diante estou livre de todo e qualquer preconceito. Necessito de gozar a vida da qual fui banida. Continuarei a criar a minha realidade de independência da mesma forma que inventei a minha submissão (S. 84 f.).

Tatsächlich kommt ein Freund des Hauses mit einer Lebensversicherung und verführt sie, wie gewünscht. Danach ist sie auf der Suche nach neuen Erfahrungen; die Männer werden immer jünger, u. a. wird sie besonders von einem Candomblé-Tänzer mit glänzend schwarzer Haut angezogen; er wird ihr Geliebter, den einer ihrer Söhne erschießen will, wobei er selbst erschossen wird. Ihre schwarze Amme hatte ihr schon als kleines Mädchen gesagt: "menina branca não deve se misturar com menino preto" (S. 12).

"Sie" ist eine mehrfach "reflektierte", aber nicht gebrochene Frau in reifen Jahren, die sich meist sehr poetisch ausdrückt, besonders wenn sie Angst hat:

Sim, eu sou eu, diante dos meus espelhos que me somam e me superpõem. Mas não me fundem. A mulher que me escreve arrasta-se na máquina e olha os pés. Róidos. Ela escarnecia dos meus ratos e agora eles

estão aí, os meus ratos, a lhe roerem os pés. Ela tem medo, muito medo. Eu sorria e lhe aceno, apontando o sótão. Ela conhecera as paredes sem espelhos, as paredes cegas, as paredes paredes (S. 83).

Sie hat Angst vor der Einsamkeit, dem Tod oder auch zunächst vor dem Schritt in die Selbständigkeit (der allmächtige, strafende Vater und die Mauer tauchen wieder auf; u. a. S. 73, 79).

Helena Parente Cunha ist in erster Linie Lyrikerin, sie horcht die Wörter auf ihre subtilen Klänge ab und verfaßt auch diesen Roman in einer rhythmisierten, lyrischen Prosa, die voller Abwechslung ist: variiertes Monolog, fiktiver Dialog mit dem anderen Ich oder der Autorin, gelegentlich dichte Metaphernsprache oder zerbrochene Satzkonstruktion. Man hat es hier in erster Linie mit "Literatur" und nicht mit "Inventur" der Gefühle zu tun. Daher kann man den Eindruck gewinnen, die Befreiungsaktion ihrer Romanheldin sei ein vor allem theoretisches und ästhetisches, vielleicht sogar präziöses Erlebnis.¹¹

Dagegen ist man geneigt, die Erzählerin in Rachel Jardims *Inventário das cinzas* (1980) mit der Autorin zu identifizieren, wobei sie nur die literarische Sprache und die rebellische Tendenz vor einer allzu deutlichen Zurschaustellung der eigenen Person bewahren. Der Roman war für sie ein Weg "schreibend das Leben zu bewältigen" (Irma Hildebrandt)¹² und anderen Mut zu machen, ebenfalls den Weg der Selbstfindung zu gehen. Der erste Schritt in Richtung zu ihrem "ser real" (S. 48) bestand für die Ich-Erzählerin im Austritt aus der Ehe, in der Absage an die Ehe als Institution. Dabei ging es ihr nicht um Abgrenzung gegen einen karrieresüchtigen Mann, wie in *Ich bin ich*, sondern um Loslösung aus einer konventionellen Bindung, in der ihr Mann nur eine Schattenrolle spielte. Trotzdem gleichen sich die Erfahrungen der Frauen beim Schritt in die neue Freiheit: "Para mim, romper o casamento significou precipitar-me de cabeça no vazio" (S. 57).

Die Mißachtung der Freunde und der Familie machte sie psychosomatisch krank (Asthma), sie erholte sich jedoch schnell durch Berufstätigkeit und die neu gewonnene Sicherheit, sich selbst und ihre beiden Kinder ernähren zu können, ohne Unterstützung des recht wohlhabenden Familienclans

11 Die *preciosité* der französischen *dames de lettres* des 17. Jahrhunderts war der erste Versuch der Frauen, als "Gruppe" in Gesellschaft, Kunst und Wissenschaft die gleichen Möglichkeiten und Rechte zu erlangen, wie sie für Männer seit Jahrhunderten üblich waren. Cf. Renate Baader: "*Dames de lettres*. Autorinnen der präziösen, hocharistokratischen und 'modernen' Salons (1649 - 1698)", in: *Romanistische Abhandlungen* 5, Stuttgart 1986.

12 Irma Hildebrandt: *Vom Eintritt der Frau in die Literatur. Schreibend das Leben bewältigen*, München 1983.

und ohne in einer neuen konventionellen Verbindung Schutz zu suchen, wie sie es früher getan hätte. Ihr neuer Partner bleibt jahrelang ihr Freund, ohne ihr "Herr und Gebieter" zu sein - bis er sie wegen einer Jüngerin verläßt. Sie ist inzwischen fünfzig Jahre alt und überdenkt ihre neue Situation als alleingelassene, alleinstehende Frau mit zwei erwachsenen Kindern.

Die alleinstehende Frau

Rachel Jardins *Inventário das cinzas* beginnt mit dem pathetisch klingenden Satz: "Nasci sob o signo da solidão" (S. 11). Hierdurch wird den bisherigen Konventionen entsprechend Mitleid erregt. Als die fünfzigjährige Protagonisten von ihrem langjährigen Freund verlassen wird, will sie zunächst - wie auch Helena Parente Cunhas gleichaltrige "Frau im Spiegel" - Selbstmord begehen, doch dann findet sie allmählich zu sich selbst, sieht das Alleinsein als ihr eigentliches, positives Schicksal an - und aus dem Haufen Asche, *inventário das cinzas*, entsteht "die neue Frau", die - wie die Autorin - im Beruf und als Schriftstellerin erfolgreich ist.

Rachel Jardim verausgabt sich ganz in ihrer literarischen Produktion, wie sie in dem o.e. Interview mit Sônia Coutinho bezeugte; dies sei ein allgemeiner Zug der heutigen Frauenliteratur: "A escritora joga consigo mesma, empenha-se tão profundamente no que faz a ponto de se desmascarar e de sangrar" (*O Globo*, 29. 6. 1985). Dagegen versteht es Sônia Coutinho, die Journalistin, als Autorin verschiedene Masken aufzusetzen und hinter einem oft spielerisch-surrealistischem Umgang mit der brasilianischen Sprache ihre Verzweiflung, Aggression oder "reformatorische" Absicht zu verbergen.

So kann es sich auch nur um ein Mißverständnis handeln, wenn *Cordélia, a caçadora* (1978) von der (Porno-)Zeitschrift *Status* als beste "erotische Erzählung" prämiert wird. Sônia Coutinho wurde damit zwar (relativ) berühmt und berüchtigt (wie nach ihr Márcia Denser), aber gründlich mißverstanden, was die anschließend veröffentlichten Erzählungen, *Os venenos de Lucrecia* (1978) bestätigen: in allen Kurzgeschichten versprüht Lucrecia/Cordélia/Sônia ihr Gift gegen das elterlich-männliche Establishment.

Cordélia, eine Frau mittleren Alters mit rotgefärbten Haaren und reichlichen Erfahrungen in der Vorstadt, begegnet endlich dem Mann, der sie heiraten will; er wird Papa genannt. Sie zieht zu ihm in das elegante Strandviertel Leblon, spielt die Rolle der Ehefrau; sie ist eine echte "Madame" geworden und glaubt nun, "Feliz e Protegida" (*Os venenos de Lucrecia*, S. 26) zu sein, da sie einen "homem que cuida de tudo e paga" (S. 22) gefunden hat.

Doch Papa nörgelt immer mehr an ihr herum und holt eines Tages die Lederpeitsche aus dem Schrank. Sie erträgt eine Weile "humilde" seinen Sadomasochismus, weil sie glaubt, das sei der Preis für die Ehe. Doch sie erkennt schnell den "mito dourado" (S. 27) vom Glück in der Ehe als Trugbild, zieht in ein eigenes, kleines Appartement in der belebten Avenida Nossa Senhora de Copacabana, geht zum Strand und "angelt" sich zum ersten Mal einen 19jährigen Beachboy. Am nächsten Abend, wieder selbstsicherer geworden, geht sie erneut "auf Jagd". Von der anfänglichen "vítima dos homens" ist sie zu "Cordélia, a caçadora", von der Gejagten zur Jägerin geworden. Die Behandlung durch den eigenartigen Ehemann wird ausführlich und ironisch (Großschreibung der Denk-Clichés) dargestellt, die Wandlung findet innerhalb weniger Sätze gegen Ende der Erzählung statt. Bis zur Trennung von Papa redet die Erzählerin ihre Protagonistin mit "você" an, nach der Rebellion gegen die Opferhaltung sagt sie "nós". Beides wirkt etwas artifiziell, trägt jedoch zur Verfremdung des Textes bei; es ist allerdings nicht sicher, ob Cordélia und die Erzählerin zuletzt "eins" geworden sind - oder ob sie zu zweit auf Jagd nach namenlosen jungen Männern gehen.

Für Sônia Coutinho ist Cordélia typisch für Copacabana, wie sie in einem Interview (*O Globo*, 4. 11. 1985) sagte: "A mulher de Copacabana é de classe média baixa, que pinta o cabelo de acaju, passeia com seu cãozinho pequenino e é desquitada". Wie man seit *Cordélia, a caçadora* weiß, ist sie dabei stets auf der Suche nach einem neuen Mann und dem Traum vom undefinierten, großen Glück.

Mit der überzeichneten Figur der Cordélia wird sich die Autorin kaum identifizieren, doch den langen inneren Monolog "Doce e cinzenta Copacabana" aus demselben Erzählband scheint sie sich von der Seele geschrieben zu haben: alle Motive ihres eigenen Werdegangs (von der Provinz in die Großstadt, Selbständigkeit als *free-lance*, Ablehnung der Ehe etc.) klingen an diesem grauen Morgen an, an dem die Erzählerin in ihrem winzigen Appartement aufsteht, in der Confeitaria Colombo allein frühstückt, an ihren augenblicklichen Freund, "o sujeito casado", und an die "prósperas famílias da Zona Sul, que tédio!" denkt (S. 41), in ihre graue Unordnung zurückkehrt und mit dem Gedanken an Selbstmord spielt. In *O último verão de Copacabana* (1985), Sônia Coutinhos bisher letztem Erzählband, vertauschen jedoch diese alleinstehenden, teils lebenslustigen, teils verzweifelte Frauen reiferen Alters - wie Caio Fernando Abreu sagte (*Veja*, 18. 12. 1985) - stets den geplanten Selbstmord mit zwei Metern Platz am Strand, wo sie ihr Handtuch ausbreiten, um sich zu sonnen und "wiederaufzubereiten". Oder sie gehen zum Psychoanalytiker "Dr. Klaus", der durch seine nichtssagenden Reden besticht.

In der letzten Geschichte dieses Erzählbandes, "A liberdade secreta", berichtet eine Ich-Erzählerin von der Begegnung mit ihrer besten Freundin von früher. Ohne lange erzählerische Umwege entstehen zwei scharfe Kontrastbilder: hier die glücklich Verheiratete, die von ihrem Mann und den Kindern nie allein gelassen wird, die sorgende und umsorgte Ehefrau, die allerdings die Erlaubnis ihres Mannes benötigte, um allein - was sollen die Nachbarn denken? - verreisen und die Freundin in Copacabana besuchen zu können. Auf der anderen Seite die in einem schummrigen Zimmer allein lebende Ich-Erzählerin, die ihr gemeinsames Gelübde, "o Voto" (auch hier wieder Ironie und Großschreibung), etwas Großes zu vollbringen, wenigstens durch die Flucht aus den bürgerlichen Konventionen und mit kreativem Kunsthandwerk gehalten hat. Die Freundin aus der Provinzstadt berichtet, daß es alle Freunde zu etwas gebracht hätten; auch sie trägt erlesene Kleidung, während sie sich über die selbstgemachte Bluse, die vielen Ketten und das zigeunerhaft-lässige Äußere der Anderen wundert, sie aber mit leichtem Neid nach ihren vermutlich aufregenden Erfahrungen mit vielen Männern befragt. Als die gepflegte Ehefrau der Alleinstehenden anbietet, gemeinsam einkaufen zu gehen, ihr Mann habe ihr das nötige Geld dafür mitgegeben, erfindet sie eine Ausrede und verabschiedet sich für immer von dieser Jugendfreundin, wobei sie sich die "geheime Freiheit" nimmt, wenig ladylike diese Erzählung und den gesamten Band mit einem Fluch zu beenden: "Merda, ela trouxe milhões só para gastar em roupas!" (S. 132).

Dieses ausdrückliche Bekenntnis zum Alleinsein und Alleinbleiben findet man bei Anna Maria Martins nicht. Trotzdem hat auch sie eine kurze Erzählung in ihrem Band *Katmandu* (1983) veröffentlicht, die einen Aspekt des tatsächlichen Lebens einer alleinstehenden Frau schildert: die Gewalt, die in diesem Fall frei von Vergewaltigung ist, und die Angst davor. - In "O contra-ataque" eignet sich die alleinstehende Frau aus einem Buch Guerillakampfmethoden zur Verteidigung an, nachdem sie schon zweimal in ihrer Wohnung überfallen und ausgeraubt worden war. Doch bei einem Banküberfall wird sie als Kundin zufällig erschossen. - Eine beinahe alltägliche Geschichte aus São Paulo.

Einen lebensechten Bericht liefert auch Francisca Souza da Silva mit *Ai de vós* (1983; dt. *Tagebuch eines brasilianischen Dienstmädchens*, 1986). Auch diese Farbige lebt allein, jedoch unter ganz anderen sozialen Bedingungen als die bisher erwähnten Autorinnen, die zum gehobenen Mittelstand und zum "Bildungsbürgertum" gehören. Allerdings hat sie ihren Lebensbericht nicht aus eigenem Antrieb, sondern - gemäß dem Vorwort - auf Anraten von Ivra Mendes de Moraes Duvivier aufgeschrieben, die daraus ein maschinenschriftliches Manuskript anfertigte, das auf Umwegen in die Hände des inzwischen verstorbenen Arztes und Schriftstellers Pedro Nava gelangte, der

die Veröffentlichung veranlaßt haben dürfte. Ihr erschütternder Bericht wurde vorübergehend zum Bestseller in Brasilien.

Bis die Erzählerin zur Zeit der Niederschrift des "Tagebuchs" Großmutter wurde, hatte sie im brutalen Überlebenskampf nur ihre "nackte Haut" und ihr gutes Herz gerettet; mehr als Dienstmädchen oder Zugehfrau konnte sie nicht werden, anders hat sie es auch gar nicht erwartet. Ihren jeweiligen Männern läuft sie weg, sobald sie zu sehr geschlagen oder mit anderen Frauen betrogen wird, doch ihre Kinder behält sie und tut alles, um ihr Überleben zu sichern - allein. Sie wechselt häufig Jobs, Freunde, Männer, Unterkünfte - Stabilität in diesen Dingen ist Luxus einer anderen Bevölkerungsschicht, die in ihrem Bericht nur gelegentlich als "Dienstherr" oder "Dienstherrin" von weitem auftaucht. Pedro Nava sagt dazu in einer Art Vorwort, sie schildere das Leben eines großen Teils der brasilianischen Gesellschaft, "der verschlossener als eine Muschel ist" (S. 6). Der bekannte Memoirenschreiber übersieht in seiner ansonsten sehr umsichtigen Bewertung dieser Autobiographie, daß sie das Leben in der Unterschicht aus der Perspektive einer Frau schildert, was doppelte Unterdrückung bedeutet: einmal durch die ökonomische und kulturell höher stehende Schicht, zum anderen durch fast jeden Mann. Ein Mann beansprucht auch in der untersten Schicht, in der baufälligen Hütte, die Macht über die Frau, wie man hier wieder erfährt. Mit den Kindern läßt er sie dann allein. "Franciscas Los ist das von Millionen Franciscas" (Pedro Nava).

Doch Francisca weint und jammert nicht, sie schlägt zurück, wenn sie geschlagen wird, zunächst mit Händen und Füßen, zuletzt mit diesem "Tagebuch", das jedoch mit einem versöhnlichen Lächeln endet. Vielleicht wurde es daher als eine Art Schelmenroman zum Bestseller, der nichts verändert. (Die für die Testimonialliteratur typische soziale Anklage geht hier im Pittoresken unter).

Als Francisca die Geschichte ihres Lebens veröffentlichen ließ, war sie vierzig Jahre alt und hatte schon drei Enkel. Sie sei "zwar nicht glücklich, aber auch nicht unglücklich" (S. 190), sagt sie abschließend. Das vierzigste Jahr selbst war ihr keinen einzigen Satz wert.

Das vierzigste, das fünfzigste Jahr

Dagegen ist - wie man aus *O último verão de Copacabana* schließen kann - für Sônia Coutinho das vierzigste und für Rachel Jardim das fünfzigste Jahr zur Obsession geworden. In "O dia em que Mary Betson fez 40 anos" schil-

dert Sônia Coutinho einen Tag im Leben einer alleinstehenden, berufstätigen Frau - es ist ihr 40. Geburtstag, ein Tag so bitter-süß wie in "Doce e cinzenta Copacabana". Die Erzählerin versetzt sich in die Rolle der erwachsen gewordenen Mary Betson, des kleinen Mädchens aus den amerikanischen Comics, das nur "Shazan" (Abrakadabra) zu sagen brauchte, und schon geschahen die tollsten Dinge, zum Beispiel konnte sie fliegen, sie war Mary Marvel. Die vierzigjährige Mary Betson erkennt nach zwei gescheiterten Ehen, daß sie keine Wunder mehr zu erwarten habe, die Zeit des "amour fou" sei vorbei (S. 69), und so reich werde sie wohl auch nicht mehr werden, daß sie sich ein Penthouse in Leblon, eine schwarze Limousine und teure Kleider würde leisten können. Ein Ex-Freund hilft ihr am nächsten Abend bei einem Essen im Restaurant mit brüderlichem Verhalten über ihre Einsamkeit hinweg. (Dazu gehört das unausgesprochene Kontrastbild: die wahrscheinlich pompöse Geburtstagsparty ihrer verheirateten, wohl-situierten und "behüteten" Jugendfreundin). Obwohl Mary Betson einen Kloß im Hals spürt, scheint sie doch stolz auf ihre Selbständigkeit zu sein und keine grundlegende Änderung dieser Situation, die durch kein Kind kompliziert wird, herbeizuwünschen.

Sônia Coutinhos alleinstehende Frauen brauchen auf Dauer weder Hilfe noch Mitleid, auch wenn sie momentane Schwächeanfälle zeigen, und auch nachdem sie das vierzigste Jahr überschritten haben und "mittleren Alters" sind. Doch Vorsicht: "cuidado com o ridículo na meia-idade" (S. 57), sagte Helenas Ex-Ehemann in der Titelgeschichte "O último verão de Copacabana" zu ihr. Bisher wurde in der Literatur viel über die "erste Nacht" einer Frau (und eines Mannes) geschrieben. Helena denkt über die mögliche letzte dieser Art nach, "uma noite de amor, quem sabe a última" (S. 60).

Diese Erfahrung hat die fünfzigjährige Erzählerin von Rachel Jardims *Inventário das cinzas* gerade hinter sich; ihr langjähriger Freund hat sie wegen einer Jüngerin verlassen, und sie will sich das Leben nehmen. War der 40. Geburtstag im Leben der Mary Betson ein mehr mathematisches Datum, so zeigt das 50. Jahr bei Rachel Jardims Erzählerin spürbare Veränderungen: sie befindet sich in der Menopause, die ihr Schwierigkeiten bereitet, sie fühlt sich "mais frágil, mais humilhada, mais a mercê de forças que não conseguia controlar" (S. 33). Auf ihr bisheriges Leben zurückblickend ist sie dabei, ihre neue innere und äußere Situation, d. h. Unfruchtbarkeit und Alleinsein, zu verarbeiten. Ein weiterer Schock: "Sempre tão 'feminista' e ultimamente a sensação de não ter sexo definido!" (S. 83).

Einerseits rebelliert sie mit gelegentlich zu auffälliger Kleidung gegen die harte Realität des Älterwerdens, andererseits steht sie voll zum Altwerden und lehnt es ab, die Haare zu färben oder sich liften zu lassen wie andere, "tudo isso para agradar aos homens" (S. 66). In einem Land, wo so viel Wert auf Äußerlichkeiten bei Männern und Frauen gelegt wird wie in Brasilien

und daher Schönheitsoperationen zum Alltäglichen gehören, kommt Rachel Jardins Plädoyer für ihre Falten um die Augen einem Aufstand gegen "um bando de mulheres" (S. 123) gleich. Sie hat ihr neues Stadium akzeptiert und will nun in Ruhe alt werden, d. h. sie allein will sich dabei beobachten:

A minha forma de opor resistência à velhice é prestar-lhe plena atenção. Conheço todas as suas marcas em mim, as externas e as internas. Seu apossar-se é subterrâneo e surdo, mas percebo as suas pegadas como os índios, que põem o ouvido no chão para descobrir passos longínquos. Não resisto à velhice, mas também não me abandono a ela (S. 146).

Einsamkeit und Tod erkennt sie als das eigentliche Ziel ihres Lebens, zu dem die Liebe nur eine illusionäre Brücke (Kapitelüberschrift "A ponte") gebildet hatte. - Die Kinder werden nur beiläufig erwähnt, sie scheinen keine "Stütze des Alters" mehr zu sein. (Auch in Brasilien steigt jedes Jahr die Lebenserwartung, wie im *Anuário estatístico do Brasil* festzustellen ist).

Krankheit und Tod

Lya Luft (geb. 1938) hatte 1977 einen schweren Autounfall, nach dem sie mehr als ein Jahr lang ans Bett gefesselt war. Vorher hatte sie zwei Gedichtbände (1962, 1972) veröffentlicht, eine wöchentliche Kolumne in einer Zeitung in Porto Alegre übernommen und Übersetzungen aus dem Deutschen und Englischen angefertigt; darüber hinaus war sie elf Jahre lang Hochschullehrerin für Linguistik. Sie war mit Celso Pedro Luft, u. a. Verfasser des *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira* (Porto Alegre, 1969), verheiratet und hat drei Kinder. Von 1985 bis 1988 lebte sie mit Hélio Pellegrino in Rio de Janeiro. Ihr Gedichtband, in dem sie den Tod ihres Geliebten beklagt, *O lado fatal* (1989), stand monatelang auf den Bestsellerlisten.

1980 erschien Lya Lufts erster Roman, *As parceiras*, mit dem sie über Porto Alegre hinaus bekannt wurde. Seitdem hat sie drei weitere Romane veröffentlicht, *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *O quarto fechado* (1983); 1984 folgte ein Lyrikband, *Mulher no palco*. Der umfangreichste dieser "Romane" umfaßt 140 Seiten; Lya Luft selbst nennt *As parceiras* "uma novela", *A asa esquerda do anjo*, "um romance" (*O Estado de São Paulo*, 21. 6. 1981).

In ihren Romanen hat Lya Luft eine Verdichtung der Thematik, der Atmosphäre, der Sprache erreicht, wie man sie nur in der Lyrik findet. Jedes Wort hat sein spezifisches Gewicht, das man erst am Ende der Erzählung er-

messen kann; danach muß man zum Anfang zurückkehren, denn der erste Eindruck ist verwirrend, wie beim Eintritt in eine neue Gemeinschaft oder ein neues Haus. Alles ist neu an Lya Lufts ersten beiden Romanen, einmal das in Brasiliens Literatur lange Zeit tabuisierte Thema Krankheit und Tod, zum anderen ihre Sprache. Im dritten und vierten Roman wird die Thematik in "abartige" Formen der Liebe innerhalb einer Familie erweitert, doch auch hier ist das Zentrum der Ereignisse der Unfall mit Todesfolgen eines Familienmitglieds.

Die Form der vier Romane ist stets geschlossen: 1. eine Woche in einem Strandhaus, Sonntag bis Samstag, jeder Tag ein Kapitel; 2. drei Tage im Haus des Vaters; 3. ein Wochenende im Haus des Vaters; 4. eine Nacht am Sarg des toten Sohnes/Bruders/Enkels. Ausgehend von dieser "tatsächlichen" Situation wird durch Erinnerungen, Träume, Ängste, Phantasien diese augenblickliche Wirklichkeit zunächst vaporisiert, um dann zuletzt wie mit einem Schlag komprimiert zu werden. Gesehen, gehört, erlebt, berichtet werden diese Schicksalsschläge in den ersten drei Romanen von einer weiblichen Person, im letzten wechselt die Perspektive zu mehreren Familienmitgliedern, was der Natürlichkeit der Erzählung etwas abträglich ist.

In *As parceiras* hat sich Anelise in das verfallene Strandhaus ihrer Familie zurückgezogen, um mit sich ins Reine zu kommen. Nach und nach wird in ihren Erinnerungen ein Teil ihrer Familiengeschichte aufgerollt. Die Geschichte beginnt und endet mit ihrer Großmutter, Catharina von Sassen, die mit vierzehn Jahren von ihrer Mutter an einen brutalen, wohlhabenden, älteren Mann verheiratet worden war, und die sich durch Flucht in ein Zimmer im Dachgeschoß vor ihm versteckte. Er suchte sie dort gelegentlich auf, woraufhin sie vier Töchter gebar, die, wie auch das Haus, von einem alten deutschen "Fräulein" versorgt wurden. Das Unglück zieht in vielfältiger Weise in dieses Haus ein: zunächst springt Anelises Freundin Alice von einem Felsen, ihre Eltern kommen bei einem Flugzeugunglück ums Leben, und ihre Schwester muß ihrem Mann vor der Ehe versprechen, keine Kinder haben zu wollen, da die Großmutter verrückt war und die Tante eine Zwergin ist. Anelise heiratet Tiago, will unbedingt Kinder, erlebt vier Fehlgeburten, und als endlich ein Kind zur Welt kommt, hat es einen Hirnschaden und lebt nur zwei Jahre. Nach seinem Tod geht Anelise ins Strandhaus, um sich von ihrem Mann zu trennen.

Auf dem Hügel oberhalb des Hauses war während dieser Woche eine mysteriöse Frau aufgetaucht. Zuletzt geht die Erzählerin hinauf, sie hat sie nun erkannt. Der letzte Satz, "*descemos de mãos dadas*", sagt nichts darüber, mit wem und wohin sie hinuntergeht. Doch kurz zuvor hatte sie daran gedacht, wie ihre deutsche Großmutter mit 46 Jahren die Balkontür aufgemacht hatte und mit ihrem wehenden weißen Kleid drei Stockwerke tief gesprungen war.

(Man hatte sie zuvor ertappt, wie sie die junge Krankenschwester umarmte.) Nun sind sie Partnerinnen, "parceiras".

Eine Familiengeschichte, die in einem Haus voller Frauen spielt, in das Männer nur vorübergehend eintreten. Sie alle sind Partnerinnen im Unglück bis ins dritte und vierte Glied, an dessen Ursprung das Unverständnis oder die Unverträglichkeit zweier Partner (Großmutter und Großvater) stand.

In *A asa esquerda do anjo* ist ein "parto" das zentrale äußere Ereignis. "Parto" kann hier nicht einfach mit "Geburt", sondern muß eher mit "Loslösung", "Erlösung" übersetzt werden. - Innerhalb von drei Tagen (als kursiv gedruckte Parallelen zu den sechs Kapiteln) wächst etwas in der Protagonistin heran, das sie endlich wie einen riesigen Bandwurm unter Schmerzen gebiert: ein formloses Wesen, ohne Identität, mit dem sie sich eins fühlt. - Lyá Luft gibt in einem Interview (*O Estado de São Paulo*, 21.6.1981) selbst einen Hinweis auf die Deutung dieser eigenartigen Geburt: "A mulher, socialmente está descobrindo a si mesma, realizando o que faz a personagem central do meu livro, parindo a si mesma, com agonia e sofrimento." Parallel zu dieser schweren Geburt erinnert sich die Erzählerin an ihr Leben vom siebten Jahr an im Kreise ihrer Familie, die von der strengen "Frau Wolf", Giselas Großmutter, mit den Ritualen der Deutschstämmigen in Südbrasilien zusammengehalten wird: es darf im Hause nur deutsch gesprochen werden, die Kinder müssen die "gotische" Schrift lernen, Weihnachten wird mit deutschen Liedern gefeiert und geheiratet werden darf auch nur unter Deutschstämmigen. Die erste Ausnahme hierzu: Giselas Mutter, die fast wie eine Ausländerin aus einer sonnigen, nördlichen Provinz in diesen südlichen, europäisch-kühlen Teil Brasiliens gekommen war. - Ihre Tochter Gisela, die Erzählerin, fühlt sich unter den Augen der mißbilligenden Großmutter wie eine Mestizin. Sie hat Identitätsprobleme: ist sie nun Deutsche oder Brasilianerin? In der Schule wird sie während des Krieges (des zweiten Weltkrieges) wegen ihres Deutschtums von den "Brasilianern" gehänselt. Sie hat weitere Schwierigkeiten, sich anzupassen und ihren Platz in der Familie und der Gesellschaft zu finden, zum Beispiel ist sie Linkshänderin und wird gezwungen, mit der rechten Hand zu schreiben. Sie wird zu strikter Sauberkeit erzogen, muß aber erkennen, daß die Welt der Erwachsenen voller ekelhafter Geheimnisse steckt. Bei einer ersten Lektüre könnte man wie der Rezensent Wilson Chagas (*O Estado de São Paulo*, 21. 6. 1981) den Eindruck gewinnen, daß die Erzählerin es ablehne, erwachsen zu werden, und daß sie über den Untergang ihrer Familie durch Krankheit und Tod nachdenke, doch es bleibt eine "Verwirrung der Gefühle" zurück, die erst beim zweiten aufmerksamen Lesen geklärt wird: die Geisteskrankheit der Tante, ihr Tod, der Tod der Mutter, der Kusine, der Großmutter, des Verlobten, das sind schwere Schicksalsschläge für die Erzählerin, doch sie stehen in einem weiteren Gefühlszusammenhang,

nämlich der Ablehnung, den Verlobten als Mann zu akzeptieren und ihn zu heiraten. Die Familiendramen vertuschen nur das innere Drama der Erzählerin, das von der ersten Seite an subtil aufgebaut wird: von Kindheit an liebt sie Anemarie, ihre blonde, perfekte Kusine mit den blauen Augen und dem wohlklingenden Cello. Anemarie fasziniert mit ihrer Musik alle, brennt aber mit dem jungen Mann ihrer Tante Marta, mit "tio Stefan", durch - die größte Enttäuschung in Giselas Leben:

Estamos na sala de música. Anemarie toca: Frau Wolf contempla a neta com uma expressão branda que jamais dirige a mim. - No sofá, meus pais talvez pensem no filho que morreu. Tia Marta faz tricô junto à janela, as agulhas apostam corrida com o tique-taque dos relógios, tio Stefan está presente, entretido com o cachimbo [...] o violoncelo chora mansamente, num amor sem violência, sem penetração. - Presença de Anemarie: roupas um pouco fora de moda, cabelos como nunca vi iguais; música lembrando o Anjo de bronze, nossos olhares pousados nela sem a perturbarem, como se estivéssemos fora da sua redoma [...]. Mais tarde eu compreenderia que nesse olhar [de Stefan] ardia a mais cega paixão, e o último reduto dos meus sonhos estaria desmoronado (S. 70 f.).

Zehn Jahre später kehrt Anemarie todkrank (Gebärmutterkrebs) zur Familie zurück, stirbt zwei Tage später, "Frau Wolf" spuckt auf ihren Sarg. Gisela, die ewig Verlobte, träumt weiter von Anemarie, während sie alles ablehnt, was in sie eindringen könnte, sie "unrein" oder auch nur zu einer "guten" Hausfrau machen könnte: "Eu - continuo virgem: dona do meu corpo e da minha tranquilidade" (S. 123).

Auch der beunruhigende Bronzeengel, der am Eingang zum Mausoleum der Familie Wolf steht, erhält in diesem Zusammenhang sein besonderes Gewicht: er ist einerseits Todesengel, andererseits verkörpert er mit seinen unbestimmten Formen (Junge oder Mädchen) das "reine", also unfruchtbare androgyne Wesen, zu dem sich die Erzählerin schon als Kind hingezogen fühlte. Sein linker Flügel hat einen Riß, die Linkshänderin bekennt sich zu ihrem Anderssein, sie bleibt bewußt unverheiratet und allein. Krankheit und Tod der Anderen sind die "Geburtshelfer" dieser Erkenntnis.

Lya Luft, geborene Fett, kommt aus einer deutschstämmigen Familie, der Bronzeengel zierte das Grab einer befreundeten Familie in Santa Cruz do Sul, ihrem Geburtsort, doch nichts an diesem vielschichtigen Roman sei autobiographisch, betonte die Autorin in dem oben erwähnten Interview. Es gehe vielmehr um die "análise de estados psicológicos, uma solidão humana, pressões e repressões que sofrem as pessoas, e que são comuns aos homens e mulheres", so die Interviewerin Fátima Regina Torre. Sie fügt jedoch hinzu:

"Mas Lya Luft acredita que somente a mulher escritora consegue transmitir a alma feminina com tanta intensidade" (*O Estado de São Paulo*, 21. 6. 1981).

Zweifellos werden in Lya Lufts Roman eigene Erfahrungen verarbeitet, trotzdem handelt es sich stets um literarische Fiktion: in jedem Roman spielen eine "reunião de família" und ein "quarto fechado", in dem eine Kranke haust, eine große Rolle. Die verschiedenen Krankheits-, Unfall-, Todes- und Liebesarten dieser Familien bis hin zur Geschwisterliebe in *O quarto fechado* verbreiten eine ungewohnt morbide und dekadente Atmosphäre, in der sich zuletzt die Konturen der Personen vermischen und auch die "Frauenprobleme" ihre Schärfe und Dringlichkeit in der allgemeinen Düsternis verlieren - Krankheit und Tod betreffen Männer und Frauen gleichermaßen.

Erstaunlich ist die große Zahl schreibender Frauen in Brasilien, deren Werke auch veröffentlicht werden. Sie leben meist in Rio de Janeiro oder São Paulo, dem Sitz der großen Verlage, nur Adélia Prado ist bisher dem Sog der beiden kulturellen Zentren ausgewichen, obwohl ihre Bücher in Rio de Janeiro erscheinen.¹³ Sie lebt als Lehrerin und Mutter von fünf Kindern in Divinópolis, einer Kleinstadt in der Nähe von Belo Horizonte. In ihren rustikalsten Gedichten (*A bagagem*, 1976) und Kurztexten (u. a. *Solte os cachorros*, 1979, *Os componentes da banda*, 1984) findet man nicht die oft sehr direkte Absage an das Patriarchat und die Institutionen der Ehe wie bei den o.e. Autorinnen; Adélia Prado vertritt (mit einer gewissen poetischen Ironie) das bodenständige Brasilien, in dem jeder seinen Platz kennt, auch den in der Kirche.

Mit zunehmender Industrialisierung und "Entwicklung" nimmt auch die Zahl der lesenden und schreibenden Frauen (und Männer) in den Großstädten zu, wobei zugleich die Zahl der Alleinstehenden oder Alleinlebenden steigt, und die Zahl der Kinder in dieser Schicht sinkt (1988 insgesamt ca. 140 Mio., Prognose für 2020: 232 Mio.). Die Mehrheit scheint sich allerdings nach wie vor weniger mit "Frauenproblemen" als mit dem ewig neuen Thema "Liebe" zu beschäftigen, denn außer Francisca da Souza Silvas "Tagebuch" hat es allein Maria Colasantis kultivierte Plauderei mit guten Ratschlägen *E por falar em amor* in kurzer Zeit zum Bestseller gebracht (¹1984, ¹⁰1986).

Der große Durchbruch, wie ihn "Die drei Marias" mit ihren *Novas cartas portuguesas* erlebten, oder wie ihn Marilyn French mit *Women's Room* oder die Ex-Politikerfrau Judith Jannberg (Pseudonym) mit ihrem auch politisch relevant-pikantem Buch *Ich bin ich* (Taschenbuchauflage 1988 über 500.000)

13 Autorinnen, die in der "Provinz" in kleinen, meist privaten Druckereien ihre Werke veröffentlichen, wurden nicht berücksichtigt, da diese oft nur im Freundeskreis oder innerhalb der jeweiligen Stadt bekannt sind.

oder gar Eva Heller mit *Beim nächsten Mann wird alles anders* (Auflage 1989 über eine Million) erzielten, steht für die brasilianische Frauenliteratur noch aus.

**Autorinnen und Werke,
auf die in diesem Überblick näher eingegangen wurde**

Cavalcanti, Joyce:

A costela de Eva, 1980.

Colasanti, Marina:

A nova mulher, 1980; *Mulher daqui pra frente*, 1981; *E por falar em amor*, 1984; *Contos de amor rasgados*, 1986; *Intimidade pública*, 1990.

Coutinho, Sônia:

Nascimento de uma mulher, 1971 (contos); *Os venenos de Lucrecia*, 1978 (contos); *O jogo de Ifá*, 1980 (romance); *O último verão de Copacabana*, 1985 (contos); *Atire em Sofia*, 1989.

Cunha, Helena Parente:

Os provisórios, 1980 (contos curtos); *Mulher no espelho*, 1983 (dt. *Ich und die Frau, die mich schreibt*, 1986).

Denser, Márcia (Hg.):

Muito prazer, 1980 (contos eróticos); *O prazer é todo meu*, 1984.

Jardim, Rachel:

Inventário das cinzas, 1980; *O penhoar chinês*, 1985.

Luft, Lyá:

As parceiras, 1980; *A asa esquerda do anjo*, 1981; *Reunião de família*, 1982; *O quarto fechado*, 1984; *Mulher no palco*, 1984 (poemas); *O lado fatal*, 1989.

Martins, Anna Maria:

Katmandu, 1983 (contos).

Mertin, Ray-Güde (Hg.):

Tigerin und Leopard. Erotische Erzählungen brasilianischer Autorinnen, 1988.

Piñon, Nélida:

A casa da paixão, 1972; *A república dos sonhos*, 1984.

Prado, Adélia:

Bagagem, 1976 (poemas); *Solte os cachorros*, 1979 (contos curtos); *Cacos para um vitral*, 1980; *Os componentes da banda*, 1984; *O pelicano*, 1988.

Queiroz, Rachel:

Dôra, Doralina, 1975; *A menina moura*, 1991.

Silva, Francisca Souza da:

Ai de vós! 1983 (dt. *Tagebuch eines brasilianischen Dienstmädchens*, 1986).

Steen, Edla van (Hg.):

O conto da mulher brasileira, 1978; *Memórias do medo*, 1981; *Corações mordidos*, 1983; *Até sempre*, 1985.

Telles, Lygia Fagundes:

As meninas, 1973 (dt. *Mädchen am blauen Fenster*, 1984); *Mistérios*, 1981 (dt. *Die Struktur der Seifenblase*, 1983) (contos).